



Aalborg Universitet

AALBORG UNIVERSITY  
DENMARK

## Brücke zwischen Komposition und Improvisation? "Schwarm 13"

Bergstrøm-Nielsen, Carl; Debrunner, Ruedi; Max, Stehle

*Published in:*  
MusikTexte

*Creative Commons License*  
Unspecified

*Publication date:*  
2017

*Document Version*  
Publisher's PDF, also known as Version of record

[Link to publication from Aalborg University](#)

*Citation for published version (APA):*  
Bergstrøm-Nielsen, C., Debrunner, R., & Max, S. (2017). Brücke zwischen Komposition und Improvisation? "Schwarm 13". *MusikTexte*, (151), 21-24.

### General rights

Copyright and moral rights for the publications made accessible in the public portal are retained by the authors and/or other copyright owners and it is a condition of accessing publications that users recognise and abide by the legal requirements associated with these rights.

- Users may download and print one copy of any publication from the public portal for the purpose of private study or research.
- You may not further distribute the material or use it for any profit-making activity or commercial gain
- You may freely distribute the URL identifying the publication in the public portal -

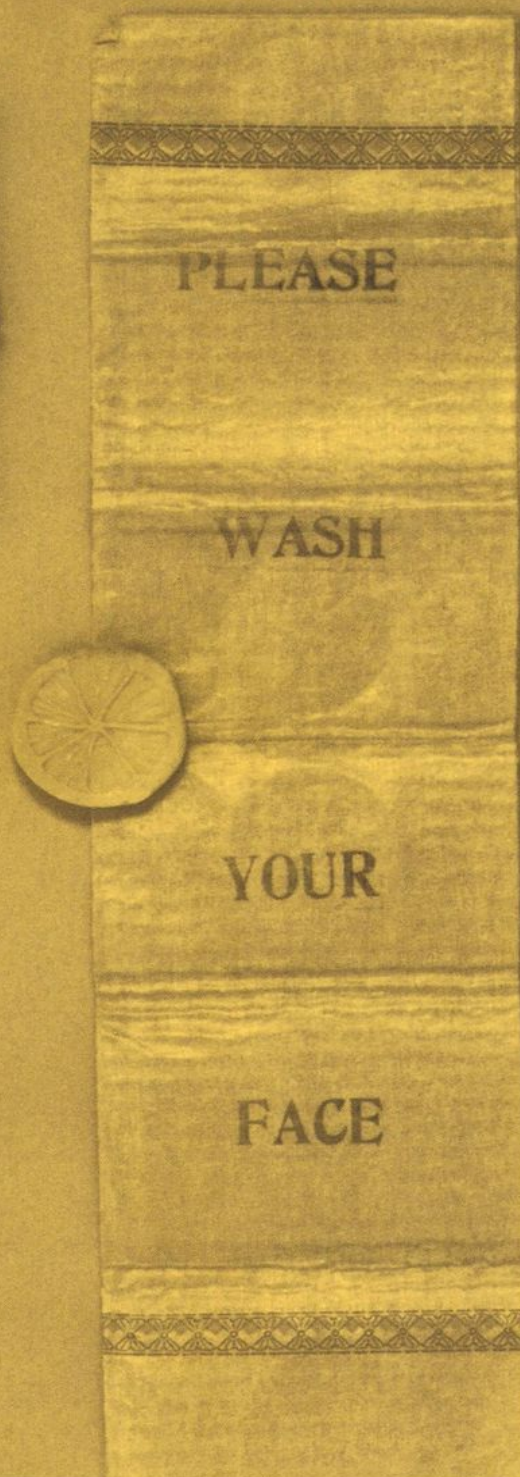
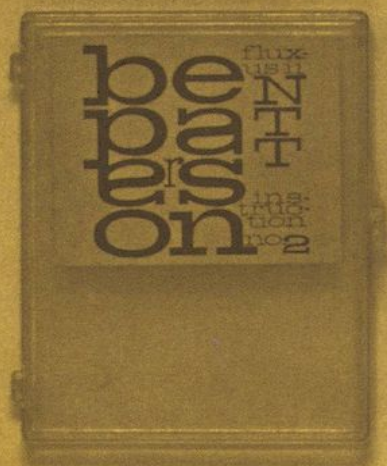
### Take down policy

If you believe that this document breaches copyright please contact us at [vbn@aub.aau.dk](mailto:vbn@aub.aau.dk) providing details, and we will remove access to the work immediately and investigate your claim.

# MusikTexte

151

ZEITSCHRIFT FÜR NEUE MUSIK



Ben Patterson

Schwarm 13

Peter Ablinger

Wirklichkeiten

Gordon Kampe

Clytus Gottwald

Opera Lab Berlin

Michael Reudenbach

Helmut Lachenmann

NOVEMBER 2016

8 €



Heft 151 • November 2016

## Herausgeber und Redaktion

Ulrich Dibelius †  
Gisela Gronemeyer  
Frank Hilberg  
Bernd Künzig  
Rainer Nonnenmann  
Reinhard Oehlschlägel †  
Peter Niklas Wilson †

## Redaktionsbeirat

Stefan Fricke, Frankfurt  
Jörn Peter Hiekel, Dresden  
Tom Johnson, Paris  
Bernd Leukert, Frankfurt  
Thomas Meyer, Zürich  
Raoul Mörchen, Köln  
Yuval Shaked, Tel Aviv

## Verlag MusikTexte

Postfach 19 01 55, 50498 Köln  
Gladbacher Straße 23, 50672 Köln  
Telefon: +49-221-9520215  
Telefax: +49-221-9520216  
Email: musiktexte@musiktexte.de  
Internet: www.musiktexte.de

## Erscheinungsweise

Viermal im Jahr

## Vertrieb und Preis

Einzelheft 8 €  
Jahresabonnement 22 € und  
Studentenabonnement 17 €  
zuzüglich Versandkosten  
nur über den Verlag

## Beilagen in Teilaufgabe

oh-ten Oldenburg  
Kurt Weill Fest Dessau  
Deutschlandradio Berlin  
Klingende Kirche Saarreis  
Musik der Jahrhunderte Stuttgart  
projektgruppe neue musik bremen  
Bernd-Alois-Zimmermann-Gesellschaft Köln

## Titelbild

Ben Patterson: Instruction No.2  
(Please Wash Your Face), 1964  
The Museum of Modern Art, New York

## Übersetzungen

Johannes Zink (Osborne)  
Bernd Künzig (Behrman, Cseres,  
Davies, Dietz, Lewis, Niblock)

Typographie Martin Majoor  
Druck Steinmeier Deinigen

© 2016 Verlag MusikTexte Köln

ISSN 0178-8884

## Kommentar

- 3 Komponieren am Krater – *Helmut Lachenmann*

## Werkschau

- 6 Weiß und Schwarz. Über Wahrnehmung und ihr Gegenteil – *Peter Ablinger*

## Laudatio

- 13 Den Hörer packen und anpacken. Über Gordon Kampe – *Bernd Künzig*

## Musiktheater

- 16 Zeitgenössische Feldforschung. Das Opera Lab Berlin – *Thomas Groetz*

## Improvisation

- 21 Brücke zwischen Komposition und Improvisation? „Schwarm 13“

*Carl Bergström-Nielsen, Ruedi Debrunner, Max Stehle*

## Vokalmusik

- 25 Gesteigerte Klangsinnlichkeit. Bearbeitungen von Clytus Gottwald – *Elisa Ringendahl*

## Wirklichkeiten

- 30 Suche nach neuen Unwirklichkeiten. Zum Kongress „Wirklichkeiten“ – *Teresa Roelcke*  
35 Mikrotopien. Johannes Kreidlers „Fremdarbeit“ – *Gordon Kampe*  
41 Eine andere Wirklichkeit. Wege aus der Musik – *Stefan Fricke*  
44 Die Idee der postkonzeptuellen Kunst (und Musik) – *Peter Osborne*

## Michael Reudenbach

- 51 Offenheit, offene Fragen. Der Komponist Michael Reudenbach – *Torsten Möller*  
55 white radiation. LichtKlang-Abtastungen. Werkstatttext – *Michael Reudenbach*

## Helmut Lachenmann

- 60 „Ich bin selber die Wunde“. Helmut Lachenmann im Gespräch – *Tobias Rempe*  
63 Jenseits des Gewohnten. Ein Kommentar – *Rainer Nonnenmann*  
65 Das Elmo-Projekt – *Burkhard Schlagowski*  
66 Schülerbriefe an den Komponisten

## Ben Patterson

- 73 der mensch mit dem grossen herzen. editorial – *hans w koch*  
75 Kerstin Skrobanek, David Behrman, Petra Stegmann  
80 Bill Dietz, Phill Niblock, Annegret Heint  
83 Jozef Cseres, Christel Schuppenhauer, Sam Ashley  
86 Rhodri Davies, George E. Lewis, hans w. koch  
88 Jan Steklík, Benedikt Stegmayer, Wolfgang Träger

## Nachruf

- 92 Wenn das dröhnende Lachen verstummt. Ludolf Baucke – *Hartmut Lück*

## Bericht

- 93 Nehmt die Musik wieder ernst! Darmstädter Ferienkurse – *Hakan Ulus*  
95 Skandalchen auf Nebenschauplätzen. Donaueschinger Musiktage – *Rainer Nonnenmann*  
98 Here and there? Das Iran-Festival Dastgah in Hannover – *Laura Willenbrock*  
99 Häutungen. Dresdens „Tonlagen“ im Festspielhaus Hellerau – *Hans-Klaus Jungheinrich*  
100 Mikrotonalität. Berliner Uraufführungen für Quanon und Ensemble – *Matthias R. Entrefß*  
101 „Enfant terrible der stillen Szene“. Der Komponist Andor Losonczy – *Jürg Stenzl*

## Platte

- 103 Musik der Schneeflocken. Orchesterwerke von Chaya Czernowin – *Hartmut Lück*  
104 Hören als experimentelle Herausforderung. Peter Gahn – *Manfred Karallus*  
105 Ständig wechselnde Landschaft. Chris Newman: SECTION – *Hanno Ehrler*

## Zuschrift

- 106 Ideologisch. Eine persönliche Bemerkung zur Gehaltsästhetik – *Claus-Steffen Mahnkopf*

## Pointe

- 92, 95 Schönheit als Utopie, Zukunftsmusik  
103, 105 Nicht viel Neues, Held Rihm  
106 Lustvoll ausgelebt

## Radioseite

- 107 Tomomi Adachi, Alexander Schubert, Dmitri Kourliandski, Unsuk Chin, Elena Rykova



# Brücke zwischen Komposition und Improvisation?

## „Schwarm 13“ – eine Spielpraxis für improvisierendes Großensemble

von Carl Bergstrøm-Nielsen, Ruedi Debrunner und Max Stehle

Einleitung (Carl Bergstrøm-Nielsen)

2007 erschien ein Buch des improvisierenden Musikers und Hochschullehrers an der University of California in San Diego, David Borgo,<sup>1</sup> mit dem Titel „Sync or Swarm“. Darin ging es um neue Entdeckungen im Bereich der „swarm intelligence“ – komplexe Regeln der Selbstorganisation in der Tierwelt, die auch Forscher auf anderen Gebieten inspiriert haben. Zum Beispiel konnten Studien an Ameisen zur besseren Organisation der menschlichen Telekommunikation beitragen. Auch in der Musik können scheinbar „chaotische“ Phänomene einer ähnlichen Logik unterliegen – einer kollektiven Koordination ohne Dirigent.

Im September 2014 ereignete sich im Freien rund um den Obersee in Bielefeld die große Inszenierung „Bielefelder Schwärme“, eine Performance, an der – außer dem Publikum – achthundert Teilnehmer mitwirkten.<sup>2</sup>

Obwohl keine direkte Verbindung zwischen diesen beiden Ereignissen besteht, scheint der Schwarm-Begriff irgendwie in der Luft zu liegen. Im Herbst 2014 und 2015 gab es unter dem Titel „Schwarm 13“ im Berliner Exploratorium Konzerte, in denen ein Ensemble von fünfzehn Musikern „Ad-hoc-Kompositionen“ nach Ideen von Ruedi Debrunner und Max Stehle spielte. „Ad-hoc-Komposition“ entspricht dem englischen Begriff „instant composition“ und meint die freie Improvisation unter Betonung der strukturellen Dimension.

Die besondere Spielpraxis dieses Ensembles entstand durch die Suche nach verbindlichen Vorlagen, ohne dass daraus eine starre Großform resultiert. Die Beschreibung solcher Modelle, wie die unten abgedruckte „Schwarm – Skulptur – Konversation“, enthält auch konkrete Übungen – aber alles nur in Stichworten. In den „grundsätzlichen Überlegungen“ wird beschrieben, in welcher Weise das „musikalische Denken“ die Aufführungssituation beeinflusst, wobei offen bleibt, wie strikt oder frei deren Regeln gehandhabt werden. Entscheidend ist nur, dass die Spieler mit den Begriffen vertraut werden. Die „historischen und theoretischen Überlegungen“ sind schließlich eine vergleichende Betrachtung von außen.

Auf [www.soundcloud.com/schwarm-13](http://www.soundcloud.com/schwarm-13) sind Konzertbeispiele zu hören.

1 David Borgo, *Sync or Swarm. Improvising Music in a Complex Age*, New York: Continuum, 2014.

2 <https://cooperativeneuemusik.wordpress.com/bielefelder-schwarze/> (Stand: 18. Februar 2016).

Ein Bericht aus der Praxis (Ruedi Debrunner)

### Vorgeschichte

Zwei Konzerterlebnisse trugen maßgeblich zum Vorhaben bei, nach eigenen Konzepten für improvisierendes Großensemble zu suchen und diese zu erproben.

Das erste Konzert erlebte ich bei der Berliner Maerz-Musik 2014 als Zuhörer. Ich war beeindruckt von der Präzision und Sicherheit, mit der das Splitter Orchester improvisierte. Besonders faszinierend fand ich das farbige Innenleben der ausgedehnten Klangflächen. Gleichzeitig war ich enttäuscht über die Starrheit der Großform. Ich hätte mir mehr Kühnheit gewünscht, mehr Überraschung, mehr Dramatik, mehr Spontaneität. Vermutlich war all das nicht beabsichtigt gewesen, aber dieses Verharren in sicheren Gefilden irritierte mich dennoch.

Beim zweiten Konzert, dem Abschlusskonzert der Intuitiva New Art Conference 2014 in Breslau, spielte ich selber mit. Eine dramatisch gestaltete Großform mit Texten und szenischen Elementen war abgesprochen, das Ensemble wurde in den Vorproben auf ein achtsames gemeinsames Spielen eingestimmt. Im Konzert spielten aber auch Musiker mit – und zwar sehr selbstbewusst und klangstark –, die bei den Vorbereitungen meistens gefehlt hatten. Das Konzert wurde recht chaotisch, obwohl nicht einmal schlecht, aber ich war hin- und hergerissen zwischen dem abgesprochenen Konzept und der Realität auf der Bühne. Eigentlich hätte ich bei dem ständigen Zuviel einfach untätig dastehen können, was ich auch ausgiebig tat, trotzdem wollte ich die Aufführung irgendwie mittragen.

Welche Arten von Absprachen sind praktikabel?

Wie erhält man ein gemeinsames Verständnis von deren Verbindlichkeit?

Auf einer Zugreise zwischen Breslau und Berlin entwickelten Max Stehle und ich den Plan zum Projekt „Schwarm 13“.

### Konzept

Grundformen des Zusammenspiels beschreiben, Übungen erarbeiten und gemeinsam erproben.

Sorgfältige Auswahl der Mitspielenden. (Persönlicher Ausdruckswille und die Fähigkeit zur Einordnung sollten in einer guten Balance sein.)

Ziel: Improvisation/Ad-hoc-Komposition im Großensemble mit einer breiten Palette von Aktivitätslevels: dynamisch, lebendig, spontan, farbig, aber auch still, kontinuierlich.

### **Skulptur – Schwarm – Konversation**

Eine Liste von Spielformen (Ruedi Debrunner und Max Stehle)

Konzept zur musikalischen Improvisation im Großensemble: Einige Spielformen werden in Proben ausprobiert und eingeübt. Mit diesem gemeinsamen Erfahrungshintergrund wird das Konzert dann mit wenigen formalen Vorgaben gespielt.

#### **Skulptur**

##### *Beschreibung*

Relativ statisches Klanggebilde mit deutlichem Anfang und Ende.

Aufmerksamkeit liegt auf dem Gesamtklang.

Sehr unterschiedliche Elemente können enthalten sein.

Formbild: Kreis oder Halbkreis, auf einen Innenraum ausgerichtet.

Ein lebhaftes „Innenleben“ ist möglich.

##### *Übungen*

Aufbau: Ein Instrument nach dem anderen setzt ein.

Kurze Skulpturen von zwanzig Sekunden reihen sich aneinander (Pausen dazwischen!).

Kurze Skulpturen mit drei bis vier Spielern (alle paar Sekunden eine neue Skulptur mit anderen Spielern).

##### *Gegensätze!*

Eine Großskulptur, die sehr einfach beginnt und immer komplexer wird, und umgekehrt.

#### **Schwarm**

##### *Beschreibung*

Aufmerksamkeit liegt auf dem Gesamtklang.

Der Schwarm ist ständig in Bewegung, kann sich langsam oder auch sehr schnell wandeln (Tonhöhe, Dynamik, Aktivitätslevel, Artikulation).

Der Schwarm bewegt sich gleichgeschaltet (in einer gewissen Bandbreite) – Imitation.

Formbild: alle schauen in die gleiche Richtung, nach vorne ausgerichtet.

Im Schwarm ist nicht hörbar, wer die Richtungsänderungen initiiert.

##### *Übungen*

Vom Solo zum Schwarm (Ausrichtung an einem Spieler), langsame Veränderung, schnelle Veränderung.

Ein Duo als Orientierungshilfe.

Ein Trio als Orientierungshilfe.

Sich an den benachbarten Spielern orientieren.

Einsteigen – aussteigen. Keine Spieler bis zu allen.

Nur kurze Klänge spielen (Gesamteindruck: Schwarm).

Stehender Schwarm (vergleiche Mücken): Bandbreite variieren (sehr ähnlich bis sehr unterschiedlich).

Änderungen in Bezug auf Dynamik, Tonhöhe, Tempo, Artikulation, leiser Schwarm (Änderungen werden durch etwas lauterer Spiel angezeigt).

#### **Konversation**

##### *Beschreibung*

Unterschiedliche Elemente treten in Beziehung. Zeitlich hintereinander.

Transparent, ein Ereignis nach dem andern.

Formbild (dominant): einander zugewandt, sich ändernde Konstellationen.

Viel Individualität ist gefragt.

Individuelle Spielzeit ist nur ein Bruchteil der Gesamtspielzeit.

##### *Übungen*

Kurze Statements hintereinander (Gegensätze).

Kurze Zweiergespräche (zehn Sekunden).

Wortkarge Konversation.

Stottern.

Solo – Chor.

Schwatzhaft.

Hitzige Diskussion.

Die Liste beschreibt die Spielformen für „Schwarm 13“. Sie wurden während einer Zugreise von Ruedi Debrunner und Max Stehle gemeinsam entworfen. Diese leicht revidierte Fassung wurde den Musikern vor der ersten Probe geschickt und seither für Übungen und Konzerte eingesetzt.



## Grundsätzliche Überlegungen zur Anwendung der Spielformen

### Vorbereitung

Die Spielformen machen keine Aussagen zum musikalischen Material. Dieses wird je nach Herkunft und Vorliebe der Mitspielenden unterschiedlich sein, vom geräuschhaften Klangfarbenspiel bis zu motivisch-melodischem Spiel.

Schwarm: In den Proben tauchte die Frage auf, ob sich die Klänge oder die Musiker wie ein Schwarm verhalten sollen. Diese Frage muss nicht auf die eine oder andere Art beantwortet werden, aber es lohnt sich, beide Haltungen praktisch auszuprobieren.

Unschärfe der Begriffe: Die Beschreibungen sind bildhaft und werden nicht in allen Mitspielenden dieselben Assoziationen wecken. Diese Unschärfe kann als kreatives Potential angesehen werden. Einem Ensemble kann aber auch wohler dabei sein, die Begriffe für sich genauer zu definieren.

Ob eine striktere Anwendung der „Regeln“ oder eine freiere Handhabung zu einem guten Resultat führt, muss vom Ensemble praktisch ausprobiert werden.

Es lohnt sich, in der Probe eine gemeinsame Haltung zur Verbindlichkeit der Spielformen zu finden. Grundsätzlich ist weder eine strikte Anwendung noch eine freie Handhabung besser.

Durch die Beschreibung von Spielformen wirkt ein Sprachdenken, damit verbunden auch ein Bilderdenken auf das musikalische Denken ein, um es anzuregen, zu beflügeln, zu verdeutlichen. Was aber in der Aufführungssituation am meisten zählt, ist das musikalische Denken. Deshalb ist die Vorbereitung in einer Probe entscheidend. Die sprachlichen und bildhaften Anregungen bedürfen einer gewissen Selbstverständlichkeit, damit sie auch wieder in den Hintergrund treten können.

### Konzert

Abspraken: Die Einteilung des Konzerts in Abschnitte, denen die verschiedenen Spielformen zugeordnet werden, führt zu einer klaren Struktur, sowohl für die Spielenden als auch für das Publikum (so geschehen jeweils im ersten Konzertteil der Berliner „Schwarm 13“-Aufführungen). Es ist denkbar, dem Publikum durch Programmansagen einen Einblick in die „Werkstatt“ zu bieten.

Freies Spiel mit den Spielformen: Sind die Spielformen dem Ensemble vertraut, so kann gut auch ohne Absprache musiziert werden. Die Spielformen wirken als ein gemeinsamer Erfahrungshintergrund aus der Probenarbeit, sodass die Musiker in den jeweiligen Spielsituationen die Grundformen erkennen und sich eine Weile darin aufhalten. (Zweiter Programmteil im Berliner „Schwarm“-Konzert 2015.)

Programmkomposition: Vorstellbar ist auch ein Programmablauf, in dem die Spielformen und deren Verbindungen, Überschneidungen, Verwandlungen im Voraus festgelegt werden.

Einstiegskonstellation: Die Spielformen können auch als Anfänge von Stücken vereinbart werden, die sich dann frei weiter entwickeln.

### Historische und theoretische Aspekte (Carl Bergstrøm-Nielsen)

Das Phänomen „Schwarm 13“ mit seiner Liste von Spielformen lässt sich im Kontext der Entwicklung freier Improvisation verstehen. An deren Anfang standen Bestrebungen von Musikern wie die Emanzipation von den Unterhaltungsfunktionen der Musik im Free Jazz der Sechzigerjahre und die spätere Verbreitung ähnlicher Haltungen bei englischen und anderen Musikern außerhalb des schwarzen kulturellen Kontexts. Diese neue Art des Musizierens wurde schließlich weltweit bekannt als das, was Derek Bailey bündig „nicht-idiomatische Musik“ genannt hat.<sup>3</sup>

Interaktion aus dem Free Jazz und Klangforschung aus der neuen Musik näherten sich immer weiter an.<sup>4</sup> Während der emanzipatorische Aspekt weiter abnahm, vermehrte sich die Zahl an Genres, Kreuzungen und Mischformen. Unterscheidungen zwischen U und E wurden abgebaut, zumindest im experimentellen Bereich.

Improvisation wurde nun auch von Komponisten als eine Arbeitsweise unter anderen eingesetzt, wie Nina Polaschegg aufgezeigt hat,<sup>5</sup> woraus sich viele kreative Kombinationen ergaben. Statt „nicht-idiomatisch“ wurde der Ausdruck „selbst-idiomatisch“ vorgeschlagen.<sup>6</sup> Die Erkenntnis, dass „freie“ Improvisationen letztlich von den spielenden Musikern, von ihrer Kreativität und ihren Begrenzungen geprägt sind, wurde zum Allgemeingut.

3 Derek Bailey, *Improvisation. Its nature and practice in music*, Ashbourne, England: Moorland, 1980. Deutsche Ausgabe: *Improvisation: Kunst ohne Werk*, übersetzt von Hermann J. Metzler und Alexander von Schlippenbach, Hofheim: Wolke, 1987.

4 Bert Noglik, Vortrag beim internationalen Kongress für Freie Improvisation und Improvisation als Haltung, Luzern, 1990. Die Charakterisierung – „das Klangforschende“ aus der neuen Musik und „das Interaktive“ aus dem Jazz – wurde nur mündlich vorgeführt. Ich finde aber, sie bezeichnet den Sachverhalt in brillanter Weise, selbstverständlich in großen Zügen.

5 Nina Polaschegg, „Verflechtungen. Zur Neubestimmung des Verhältnisses von Komposition und Improvisation“, in: *MusikTexte* 114, Köln, August 2007, 34–43; dieselbe, „Gegenseitiges Befruchten und Durchdringen. Zum Spannungsfeld von Komposition und Improvisation“, in: *MusikTexte* 139, Köln, November 2013, 14–18.

6 Michael T. Bullock, *Self-Idiomatic Music: An Introduction*, *Leonardo Music Journal* 2/2010, 141–144.



So ist auch die „Schwarm“-Liste entstanden: ein aus der Praxis abgeleitetes Verzeichnis von Spielformen. Nach den Autoren sind „Schwarm“ und die anderen Begriffe zwar „Grundstrukturen“, sie können aber auch „Grundideen“ für Auftritte werden (wie der Ablaufplan beschreibt). In jedem Fall sollen sie nur Impulse für einen frei fließenden Prozess geben. Der Musiker hat die endgültige Verantwortung für die Aufführung und der Freiheit seiner schöpferischen Gestaltung sind prinzipiell keine Grenzen gesetzt.

Die Liste kann aber auch den Eindruck erwecken, sie sei eine Neufassung von Gedankengut aus der komponierten neuen Musik. Es geht ja um klar umschriebene Rezepte. Ein solcher Kompositionsbegriff – Rahmen statt detaillierter Notenaufzeichnung – existiert seit den frühen Fünfzigerjahren. Keine Komposition, die sich als „Baukasten“ oder Sammlung von Modellen präsentiert, würde da aus der Reihe fallen und es wäre einfach von „Stücken“ die Rede, deren Realisation immer wieder etwas anders arrangiert oder improvisiert ausfällt. Auch inhaltlich scheinen diese Spielformen musikhistorisch bedeutsamen Begriffen entlehnt. Die Komponisten neuer Musik waren auf der Suche nach Begriffen, die über klassische Form, Thematik, Tonalität, harmonischen Satz und so weiter hinausweisen und eine neue, kreative Reflexion erlauben, wie zum Beispiel die Begriffe Punkt-Gruppe-Kollektiv von Stockhausen. „Statistische“ oder „stochastische“ Formen bei Xenakis, Ligeti und anderen haben das neue musikalische Material in vergleichbarer Weise verarbeitet. Möglicherweise haben diese Sachverhalte schon ab den späten Fünfzigerjahren für das neuere Interesse am „Schwarm“-Phänomen den Boden bereitet. Der Schwarm von Debrunner und Stehle legt zum Bei-

spiel den Schwerpunkt „auf den Gesamtklang“. Und: „Im Schwarm ist nicht hörbar, wer die Richtungsänderungen initiiert.“ Formulierungen, die auch gut auf Stockhausens „Kollektiv“ hätten angewendet werden können, allerdings hat Stockhausen den Begriff Kollektiv nie mit Improvisation in Zusammenhang gebracht. „Konversation“ enthält hingegen einen dialogischen Aspekt, der sich eher den improvisatorischen Traditionen verdankt. Man denke hier an den verbreiteten Begriff „Call and Response“.<sup>7</sup>

Wenden wir uns der Spielpraxis zu, dann lässt sich konstatieren, dass die Spielformen mit einer freien Polyphonie korrespondieren, wie sie für freie Improvisation typisch sein kann. So haben sie die Möglichkeit, im Kontext von Improvisationen adäquat zu funktionieren. Die Frage, ob damit eine Brücke zwischen Komposition und Improvisation geschaffen wurde, kann ich im Fall dieser konkreten Gruppe allerdings nicht mit einem unbedingten „ja“ beantworten. Das liegt an ihrer radikalen Ausrichtung auf die Musiker und ihre Spielpraxis. Dass diese Spielformen andere zu neuen, brückenschlagenden Initiativen inspirieren können, lässt sich dagegen nicht ausschließen.

7 Eine weitere historische Analogie lässt sich zum Scratch Orchestra bilden. Obwohl die Formen nicht die gleichen waren, praktizierte es ebenfalls eigene improvisatorische Konzepte aufgrund von Ideen eines Komponisten. Cornelius Cardew hatte das Funktionieren des Orchesters in „Draft Constitution“ in einem programmatischen Text schon vorher detailliert beschrieben. Siehe Cornelius Cardew, „A Scratch Orchestra: Draft Constitution“, in: The Musical Times 1516, Juni 1969.

#### Ein Ablaufplan vom 2. November 2015

##### Set 1

Skulptur

Bewegungsimpulse als Schwarm

Konversation

Klangfolgen – Wechsel von Tutti – Solo/Duo – länger werdend

Schwarm dynamisch und leise

##### Set 2

Offener Raum – viel Zeit

Zugabe: 13

*Dieser Plan illustriert, wie die Spielformen für Konzerte verwendet wurden. Sie tragen eine Grundstruktur, doch mit einigen Zusätzen. „13“ ist ein kleines Konzept, welches dreizehn Töne pro Musiker verwendet.*

Ruedi Debrunner ist Komponist, Improvisator und Musikpädagoge und wohnt in Aarau, Schweiz.

Max Stehle ist Improvisator, Organisator von Improvisationsveranstaltungen und wohnt in Berlin.

Carl Bergstrøm-Nielsen ist Komponist, Improvisator, Musikforscher und wohnt bei Kopenhagen, Dänemark.